

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ**

**ELIEZER PERSZEL CORREIA DE FREITAS**

**ELEMENTOS DE ICONOGRAFIA JURÍDICA NO BRASIL COLONIAL**

**CURITIBA**

**2015**

**ELIEZER PERSZEL CORREIA DE FREITAS**

**ELEMENTOS DE ICONOGRAFIA JURÍDICA NO BRASIL COLONIAL**

Monografia apresentada ao Curso de Bacharelado em Direito, Setor de Ciências Jurídicas da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para conclusão do curso.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Marcelo Fonseca

**CURITIBA**

**2015**



Figura 1. Alegoria das Virtudes: Justiça, 1304-1306, por Giotto di Bondone

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a minha mãe e a meu pai, por terem me dado todo o suporte necessários durante o período da graduação, ajudando-me como podiam nos momentos em que eu precisava.

À Claudia, por ter me incentivado e me auxiliado durante os períodos de tormenta. Sem você, eu não teria conseguido chegar até aqui como cheguei.

Aos meus amigos e amigas, que tiveram a paciência de revisar este trabalho e debater seu conteúdo, fornecendo a assistência imprescindível à sua elaboração.

Reconhecimento ao Professor Ricardo Marcelo Fonseca, pela orientação e estímulo ao estudo e à pesquisa de um tema ainda incipiente.

Obrigado.

## RESUMO

As crescentes intersecções entre Direito e Arte possibilitam a utilização da iconografia como índice histórico apto a auxiliar na compreensão das construções dos institutos jurídicos através do tempo, especialmente como quebra de uma pretensa linearidade positivista. Utilizando-se dos estudos já realizados no campo das Histórias do Direito e da Arte, busca-se congregiar elementos para auxiliar nos estudos sobre os fenômenos jurídicos existentes no período colonial brasileiro. Para tanto, é necessário que, primeiramente, elabore-se a noção do Direito Comum então vigente, com suas particularidades e sua fundamentação jusnaturalista. Em seguida, a partir de considerações sobre a arte, é mister compreender como operam suas metáforas de valor, bem como o seu papel de confecção de substitutos de função. Por fim, realiza-se uma aproximação entre os campos da História do Direito e da Arte, segundo a iconografia jurídica, tanto pela percepção das representações que se desenvolveram através dos tempos, quanto por aquelas que desapareceram – servindo, ambas, como indicativo de relações sociais, jurídicas e políticas e apontando para movimentos históricos. Tem-se, assim, elementos suficientes para uma primeira formulação teórica de iconografia jurídica no Brasil Colonial, a qual, todavia, ainda necessita ser complementada por estudos de outra ordem – como uma ampla pesquisa de campo.

**Palavras-chave:** Arte, Direito, História, Brasil Colonial, Iconografia da Justiça.

**Keywords:** Art, Law, History, Colonial Brazil, Justice Iconography.

# SUMÁRIO

<b>RESUMO .....</b>	<b>5</b>
<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>7</b>
<b>1. O DIREITO COMUM NO BRASIL COLONIAL.....</b>	<b>9</b>
1.1 CARACTERÍSTICAS DO DIREITO COMUM .....	9
1.2 PARTICULARIDADES DO DIREITO COLONIAL BRASILEIRO.....	13
1.3 A CONCEPÇÃO NATURALÍSTICA DO DIREITO .....	16
<b>2. ELEMENTOS DE ANÁLISE ICONOGRÁFICA.....</b>	<b>20</b>
2.1 FUNDAMENTOS DE HISTÓRIA DA ARTE .....	20
2.1.1 Metáforas visuais de valor na arte .....	20
2.1.2 A arte enquanto feitura de substitutos.....	30
2.2 A ICONOGRAFIA JURÍDICA.....	33
2.3 HISTÓRICO DAS REPRESENTAÇÕES DA JUSTIÇA .....	38
<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>45</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>48</b>
<b>LISTA DE FIGURAS .....</b>	<b>50</b>

## INTRODUÇÃO

As intersecções entre Direito e Arte têm ganhado relevo nas pesquisas acadêmicas nas últimas décadas. Esse diálogo tem sido travado sob diferentes perspectivas, que vão desde análises do direito na arte (como o movimento *Law and Literature*) até a regulação da arte pelo direito (como os direitos autorais). Nesse ensejo, a arte, como índice histórico, tem muito a contribuir ao estudo do Direito – e é nesse ponto que se situa o presente trabalho.

O objetivo inicial do projeto que resultou neste texto era uma análise iconográfica das representações da justiça no Brasil Colonial – mais especificamente, aquelas encontradas na Igreja e Convento de São Francisco, em Salvador (BA).

Adiantamos, de plano, que essa ideia não se concretizou por uma série de fatores. O primeiro deles, mais óbvio, foi a inviabilidade de uma imprescindível pesquisa *in loco*. A distância, o tempo, o custo e outras responsabilidades impediram a continuidade desse propósito. Outra limitação foi a complexidade do aparato teórico-metodológico inerente às análises estéticas. Essa questão, inclusive, originou grande parte do segundo capítulo desta monografia, primeiro em aspectos gerais e, em seguida, sob um enfoque propriamente jurídico. Todavia, o suprimento dessa lacuna – com as falhas resultantes desta distinção – é essencialmente teórico, e não metodológico.

Metodologicamente, utilizou-se a revisão bibliográfica. Contudo, a lista de obras utilizadas não foi muito extensa, por optarmos pela análise verticalizada de alguns marcos teóricos essenciais, como António Manuel Hespanha, para a história do direito no Antigo Regime (europeu e brasileiro), e Ernst Hans Gombrich, para a história da arte.

Nesse passo, esta monografia tomou um caráter mais teórico, ainda que a aplicação a diferentes obras de arte tenha sido central no decorrer do segundo capítulo. Ainda assim, o emprego a novos objetos não analisados por comentadores seria prematuro e, talvez, metodologicamente equivocado.

Quanto à estrutura do texto, optou-se pela abordagem histórica antes de qualquer outra problematização. Essa escolha se justifica pela manutenção do foco no recorte espaço-temporal eleito: o Brasil-Colônia. Os momentos em que a abordagem transcende essa delimitação são conscientes – muitas vezes para caracterizar

elementos da arte produzida no contexto cultural colonial e importada ao Brasil, outras pela já mencionada dificuldade de se analisar a arte então produzida na colônia.

Colocar a análise iconográfica geral antes da jurídica é resultado da verticalização crescente do texto – assim, inicia-se pela situação espaço-temporal do objeto, passando-se a algumas considerações sobre valores morais e função da arte, para somente então se chegar à iconografia da justiça propriamente dita.

Assim, além desta breve introdução, este estudo é composto por dois capítulos: o primeiro deles retrata o Direito Comum no Brasil Colonial e o segundo, os fundamentos de análises iconográficas já realizadas pelos historiadores do Direito. Por fim, uma sintética conclusão.

Em suma, esta monografia busca reunir um aparato teórico suficiente para, dentro de uma dialogia entre Arte e Direito, utilizar a iconografia como índice histórico-jurídico do Brasil Colonial, mais especificamente entre os séculos XV e XVIII.



# 1. O DIREITO COMUM NO BRASIL COLONIAL

## 1.1. CARACTERÍSTICAS DO DIREITO COMUM

À doutrina e ordem jurídicas existentes entre os séculos XI e XVII, denomina-se *direito comum*. Expressões como “escolástica jurídica”, “bartolismo” ou “*mos italicus*” não conseguem exprimir tão bem a ideia de unidade para a organização sócio-jurídica das Europas Central e Ocidental, à época. Isso se dá pela unificação das variadas matrizes do direito (canônico, romano e local), que constituiu um único objeto do discurso jurídico europeu. Este objeto, então, era tratado conforme metodologias e racionalidade comuns, criados identicamente nas universidades europeias e, por fim, propagados pela língua latina, universal naquele contexto<sup>1</sup>.

A máxima *una religio, unum imperium, unum ius* indica uma naturalização da organização humana, da *res-publica christiana* dotada de *ius commune*; assim, os diversos ordenamentos jurídicos provenientes das diversas fontes do direito coexistiram paralelamente. Além disso, a “homogeneidade da formação intelectual (...) dos juristas letrados” contribuiu para o sentimento de unidade do direito da cultura europeia centro-ocidental. Essa homogeneização – ou unidade – derivava do uso do latim, a língua técnica comum, somada à formação metodológica, também compartilhada, pautada nas disciplinas clássicas da lógica e na retórica. Desta feita, tinha-se o mesmo direito, na mesma língua, com a mesma metodologia. Em outras palavras, assim surge o direito comum.<sup>2</sup>

Hespanha afirma que, para a constituição do direito comum, o direito romano deve ser pensado não enquanto *origem* do direito comum, mas enquanto organização diversa e sistematizada.

(...) o direito romano interessa-nos apenas como uma experiência histórica, culturalmente localizada. E, sobretudo, na medida em que constituiu uma referência, sempre relida e reinterpretada, da ulterior tradição jurídica.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> HESPANHA, António Manuel. **Cultura Jurídica Europeia**. Síntese de um Milênio. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2009, p. 121.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 122.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 132

A análise do direito romano, por conseguinte, é a investigação de experiência *diversa* – e sobre a qual não se pode colocar o escopo de linearidade histórica. Assim, é necessário destacar que, apesar do direito atual ser “herdeiro” do direito romano, a assimilação desse sistema só foi possível devido a “reinterpretações contínuas” dos textos e institutos romanos – reinterpretações essas que os ressignificaram e, portanto, alteraram essencialmente seu conteúdo<sup>4</sup>.

Esse processo de adaptação histórica de tradição romanística contrapõe institutos distintos, como a obrigação e a *obligatio*, a representação e a *representatio*, que, em verdade, remetem a ideias e imagens tão diferentes que os conceitos “originais” (por falta de termo mais apropriado) sequer poderiam ocorrer hoje. Essa cisão entre os institutos clássicos e modernos, pois, é um processo histórico e, pela mesma razão, ainda que a tradição romanística desempenhasse um importante papel na ordem jurídica do direito comum, não estava em congruência absoluta com o direito clássico ou mesmo com o direito Justiniano da época da formulação primeira do *Corpus Iuris Civilis*. Ademais, são distintas as equidades aristotélica, estoica, pós-clássica, medieval e moderna<sup>5</sup>. Portanto, são distintos os direitos que remetem, através dos tempos, ao conceito de “equidade”.

(...) o que é importante realçar é que cada instituto jurídico ou cada conceito de direito faz parte de um sistema ou contexto, do qual recebe o seu sentido. Mudado o contexto, os sentidos das peças isoladas recompõem-se nada tendo a ver com o que elas tinham no contexto anterior. Isto mostra já até que ponto são frágeis os argumentos históricos na interpretação das normas jurídicas. Pode mesmo dizer-se que só porque esquecemos os sentidos originários dos conceitos ou das instituições é que elas podem continuar a funcionar, nesta contínua adaptação que é a sua história.<sup>6</sup>

O processo de ressignificação e reinterpretação do direito romano, nesse sentido, ocorre dialeticamente; até porque os territórios em que ocorre não são, nas palavras de Hespanha, “juridicamente vazios”<sup>7</sup>. Assim, apesar da doutrina romanística ter se instalado na Península Ibérica – que viria a colonizar o Brasil – na sua fórmula clássica, no século III a.c., a recepção do direito romano, que aqui é pertinente, se dá somente entre os séculos XIII e XVI<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> HESPANHA, António Manuel. **Cultura Jurídica Europeia**. Síntese de um Milénio. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2009, p. 134.

<sup>5</sup> *Idem*, p. 135.

<sup>6</sup> *Ibidem*

<sup>7</sup> *Idem*, p. 142

<sup>8</sup> *Idem*, p. 140.

Geralmente, as perspectivas que focam na história social do direito apontam uma congruência do direito romano com o desenvolvimento de novas formas econômicas. Sob esta perspectiva, a economia mercantil e monetária do Renascimento ensejara um direito estável, único e individualista, capaz de fornecer segurança jurídica e institucional ao mercantilismo nascente. Hespanha, todavia, refuta esses tópicos, afirmando que o direito romano:

- i) Não tinha caráter abstrato (e tampouco o direito comum, mais casuístico, o tinha);
- ii) Não garantia, por si só, que as grandes praças europeias da Europa tivessem eficiente comunicação jurídica; e, por fim,
- iii) Não só era incapaz de confrontar as limitações comunitaristas, principalmente no tocante à propriedade, dos direitos medievais, como, na verdade, reforçava o anti-individualismo.

Isso posto, as razões de assimilação do direito romano seriam outras. Um dos elementos da recepção romanística já foi abordado: a unidade jurídica era necessária para a unidade político religiosa do Império. Por isso, inspirar-se no “Império ‘por excelência’, o Império Romano”, para criar um direito compatível com esse novo tipo de organização social foi eficiente. Outro fator era a “superior perfeição” atribuída pelas universidades ao Direito Romano, com fontes sofisticadas e completas, além de uma rica elaboração doutrinária que justificava a minuciosa casuística pretoriana, o que lhe atribuía uma aceitação social da razoabilidade do direito romano.<sup>9</sup>

Assim, o direito romano podia reforçar a submissão política ao Império (*ratione imperii*) ao mesmo tempo em que era voluntariamente aceito pela razoabilidade que propagava (*imperio rationis*). Entretanto, o direito comum não se formou diretamente do direito romano, que também não lhe forneceu unicamente as fontes, como se passará, agora, a apresentar.

Outras fontes de direito importantes eram aquelas que vinham da Igreja – o denominado direito canônico. Hespanha ressalta que, paulatinamente, a Igreja passou a ter um domínio jurisdicional crescente; primeiro, sobre os clérigos; depois, sobre os sacramentos (dos quais se destaca o matrimônio). Esse aumento de poder foi facilitado pelo declínio das estruturas sociais derivadas da queda do Império Romano

---

<sup>9</sup> HESPANHA, António Manuel. **Cultura Jurídica Europeia**. Síntese de um Milênio. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2009, p. 145.

pelas invasões bárbaras. No plano institucional, a Igreja se impôs aos reis, às cidades e às comunidades.<sup>10</sup>

As fontes do direito canônico eram variadas, sobressaindo-se os decretos dos concílios e as determinações papais. O direito canônico, no contexto do direito comum, exerceu uma força de uniformização dos direitos locais. Devido à primazia do direito divino sobre o temporal, a tradição eclesiástica se tornou o limite de validade do direito humano – no sentido de ser aplicado quando o uso do direito terreno resultasse em pecado<sup>11</sup>.

Essa concepção da interação entre as diferentes matrizes do direito fará mais sentido a partir da conceituação de direito natural então vigente<sup>12</sup>; por ora, contudo, é mister esboçar as características do pluralismo jurídico do contexto histórico do Antigo Regime.

*Una religio, unum imperium, unum ius* – este último, o direito comum. Sustentava-se, assim, como ordem caracterizada pelo pluralismo jurídico, composto de três principais tradições: a romanística, a canônica e a local.

Por pluralismo jurídico quer-se, portanto, significar a situação em que distintos complexos de normas, com legitimidades e conteúdos distintos, coexistem no mesmo espaço social. Tal situação difere da atual, pelo menos tal como ela é encarada pelo direito oficial –, em que uma ordem jurídica, a estadual, pretende o monopólio da definição de todo o direito, tendo quaisquer outras fontes jurídicas (v.g., o costume ou a jurisprudência) uma legitimidade (e, logo uma vigência) apenas derivada, ou seja, decorrente de uma denominação da ordem jurídica estadual.<sup>13</sup>

Ou seja, o pluralismo jurídico do Antigo Regime se dava através da interação de variadas fontes de direito, que podiam ser até mesmo antagônicas, numa ordem que operava com a unificação de fragmentos paralelos. A dinâmica do pluralismo jurídico nas colônias foi inserida na próxima sessão, que abordará o tema com mais profundidade e com um enfoque na experiência colonial brasileira.

Apresentado o panorama geral da cultura jurídica europeia, é necessário que se observe, portanto, a terceira tradição – no caso, a brasileira.

<sup>10</sup> HESPAÑA, António Manuel. **Cultura Jurídica Europeia**. Síntese de um Milênio. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2009, p. 149.

<sup>11</sup> *Idem*, pp. 154-155.

<sup>12</sup> Abordada na seção 1.3., neste mesmo capítulo.

<sup>13</sup> *Idem*, p. 161.

## 1.2. PARTICULARIDADES DO DIREITO COLONIAL BRASILEIRO

Hespanha afirma que o Brasil colonial possuía um direito próprio, que consistia no preenchimento das lacunas e espaços jurídicos do direito comum<sup>14</sup>. Desta forma, o direito no Brasil não era a edição de leis próprias, mas fruto da abertura do direito comum às particularidades locais e periféricas, de maneira que até mesmo as fontes do direito podiam ser divergentes do direito do Reino<sup>15</sup>.

O pluralismo jurídico medieval e moderno comportava, no mesmo espaço, diferentes complexos normativos, com matéria, forma e fontes diversas, sem regras fixas de legitimidade para delimitar, *a priori*, a vigência de cada uma delas. Já foram destacadas as três principais ordens: o direito canônico e os direitos seculares comum (de tradição romanística) e próprio (representando a vontade do soberano)<sup>16</sup>.

De fato, a autonomia da colônia era tão configurada que mesmo as leis régias podiam ser juridicamente impugnadas nas colônias – além, claro, das ocasiões em que simplesmente não eram obedecidas. Essas dissonâncias com a metrópole podiam acontecer por variados motivos, desde o entendimento que uma lei régia ia contra o direito (o que ensejaria a sua impugnação) quanto pela simples falta ou distorção da informação<sup>17</sup>.

Havia, contudo, outros fatores que geravam uma particularização do direito colonial. Um dos mais importantes era a primazia de privilégios e contratos fomentados por interesses particulares, sobre as regras gerais. Essa prática era de tal forma intensa que se consolidou nas instituições do Brasil-Colônia, amparada pela doutrina, que não permitia, de regra, a novação dos contratos que não estavam em conformidade com a lei<sup>18</sup>.

Outro aspecto de autonomia derivava do próprio modelo de relação existente entre direito geral e o direito particular no Antigo Regime, que fazia proliferar ordens jurídicas próprias. Nesse sentido, as normas particulares eram manifestação de um

---

<sup>14</sup> HESPANHA, Antônio Manuel. Porque é que existe e em que é que consiste um direito colonial brasileiro. **Quaderni fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno**, tomo I, vol. 35, Milão, 2006, p. 60.

<sup>15</sup> *Idem*, p. 61.

<sup>16</sup> *Idem*, p. 62.

<sup>17</sup> *Idem*, p. 65.

<sup>18</sup> *Idem*, p. 66.

direito especial, válido na jurisdição em que existiam, mesmo que não fossem manifestação do poder político, visto que derivavam de direito natural<sup>19</sup>.

A referida primazia das normas particulares sobre as gerais derivava, também, da estrutura do direito comum. Qual seja, a fundamentação da ordem na atração natural das coisas na Criação<sup>20</sup>. Isso, apesar de engendrar hierarquias entre as diferentes esferas normativas, fazia-o de acordo com o contexto, sendo que os mecanismos de interação entre uma e outra ordem não eram rígidos. Esse fenômeno se denomina “geometria variável do *ius commune*”<sup>21</sup>:

Em vez de um sistema fechado de níveis normativos, cujas relações estavam definidas uma vez por todas (como os sistemas de fontes de direito do legalismo contemporâneo), o direito comum constituía uma constelação aberta e flexível de ordens cuja arquitetura só podia ser fixada em face de um caso concreto.

Nesta constelação, cada ordem normativa (com as suas soluções ou seus princípios gerais: *instituta, dogmata, rationes*) era apenas um tópico heurístico (ou perspectiva) cuja eficiência na construção do consenso comunitário (havia de ser posta à prova. Daí que coubesse ao juiz fornecer uma solução arbitrária em torno da qual a harmonia pudesse ser encontrada<sup>22</sup>.

Assim, o pluralismo jurídico e o caráter “aberto e casuístico da sua hierarquização” geravam uma flexibilidade jurídica, a qual, todavia, não estava a eles adstrita<sup>23</sup>.

Como exemplo de fatores diversos que fomentavam o pluralismo jurídico, tem-se a equidade que forjaria a justiça igualitária, mas a transcenderia, sendo sua forma mais perfeita, justa e superior, de acordo com “níveis mais elevados de ordem”. Contudo, dentre esses fatores de flexibilização, a graça merece particular atenção<sup>24</sup>.

A concepção de um direito que emanava das leis da Natureza (*causae secundae*) implicava na existência, também, das leis divinas (sendo Deus a *causa prima*); nesse sentido, o “território do direito” estava entre o sobrenatural e o terreno, estendendo-se, portanto, por todo esse campo. Por conseguinte, os “vigários de Deus

<sup>19</sup> HESPANHA, António Manuel. Porque é que existe e em que é que consiste um direito colonial brasileiro. *Quaderni fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno*, tomo I, vol. 35, Milão, 2006, p. 67.

<sup>20</sup> *Idem* p. 69.

<sup>21</sup> *Idem*, p. 70.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> *Idem*, p. 76.

na Terra – os príncipes”, pelo uso extraordinário da Graça divina, podiam criar, extinguir e modificar normas, a partir de um poder taumatúrgico<sup>25</sup>.

A graça, entretanto, não podia ser arbitrária, dependendo de uma causa elevada e justa e estando vinculada a observância da *aequitate*, da *recta ratio*, da boa-fé, além do dever de indenizar potencialmente superveniente. Além disso, apesar de ser um ato absoluto e livre, a graça podia ser devida, principalmente quando vassallos tivessem feito favores ao rei<sup>26</sup>.

A despeito da graça ser originária do Rei e do Papa, sua delegabilidade fez com que ocorresse uma “periferização do poder”, manifesta na utilização, pelas instituições locais, da prerrogativa de concedê-la ou consolidá-la<sup>27</sup> - o que gerou uma flexibilização própria do Brasil Colônia.

Vê-se, assim, que o pluralismo jurídico no Antigo Regime possuía diversos níveis de interação e eficácia. O direito comum teria um caráter subsidiário aos direitos particulares. Entretanto, paralelamente, havia a supremacia do *ius commune* sobre os direitos próprios, decorrente do enraizamento na natureza. A prevalência dos direitos dos corpos então, se dava de acordo com o princípio da especialidade, ou seja, não ultrapassando o limite de seu autogoverno<sup>28</sup>.

Desta forma, Hespanha sintetiza:

A situação americana prestava-se a esta invocação do poder das comunidades locais, ecológica e humanamente tão distanciadas da metrópole, para gerarem um direito próprio, eventualmente contrário ao do reino. A lonjura dos espaços, com a capacidade de fuga que ela conferia e com o esbater das próprias situações jurídicas e consequente dificuldade da sua prova ou acerto, é um tópico corrente<sup>29</sup>.

Ou seja, havia direitos próprios no Brasil, em conformidade com a doutrina do direito natural. Esses direitos possuíam autonomia nos limites da especialidade. Desta feita, as práticas locais se proliferavam mesmo sob os protestos dos magistrados reais, de forma a constituir o direito próprio da colônia<sup>30</sup>.

<sup>25</sup> HESPANHA, Antônio Manuel. Porque é que existe e em que é que consiste um direito colonial brasileiro. **Quaderni fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno**, tomo I, vol. 35, Milão, 2006, p. 71.

<sup>26</sup> *Idem*, p. 72.

<sup>27</sup> *Idem*, p. 74.

<sup>28</sup> *Idem*, pp. 76-78.

<sup>29</sup> *Idem*, p. 79.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

Em suma, o direito colonial brasileiro era “produto da dinâmica de fatores locais, de ordem geográfica, ecológica, humana e política”, e não foi obstaculizado pelo direito comum europeu. Nessa ordem pluralista, as normas funcionavam como *local de fundamentação* para a resolução de casos concretos. Era o juiz, pautado sobretudo no consuetudinismo, que operava a definição da argumentação relativa aos casos. Merece destaque, também, a assertiva de que esse estilo “sincopado, contraditório, experimental” também se aplicava aos atos de governo – e não somente de juízo<sup>31</sup>.

Para que se entenda, contudo, a estrutura do direito no Brasil Colônia, faz-se necessária uma análise da concepção naturalística do direito – ou seja, como o direito, percebido como fenômeno organizacional natural, emanava no Antigo Regime.

### 1.3. A CONCEPÇÃO NATURALÍSTICA DO DIREITO

São Tomás de Aquino, retomando Aristóteles, defendia a existência de uma ordem natural das coisas, fossem elas físicas (*entia physica*), fossem elas humanas (*entia moralia*). De acordo com a teoria escolástica, a "Causa Primeira" das coisas, Deus, atribuíra uma lei natural - a causa segunda - a tudo que existiria, lei essa que somente deixaria de ocorrer devido a uma intervenção divina. Assim, a única ocasião em que a causa segunda - a lei natural - não ocorreria, seria aquela em que fosse suprimida pela Causa Primeira – através de intervenção divina ou milagre<sup>32</sup>.

Nesse sentido, a natureza humana não seria diversa da natureza das outras coisas existentes; o Bem Supremo organizaria todas as coisas, integrando tudo numa ordem cósmica, inclusive aos seres humanos, que não eram considerados distintos da natureza.

É deste raciocínio que surge o conceito de direito natural:

A partir de uma pesquisa dos fins do homem e do seu contributo para o plano da criação, elaborar as regras que deviam presidir à prática humana, de modo a que esta resultasse adequada aos desígnios de Deus quanto à vida em sociedade e quanto ao lugar do homem na totalidade dos seres criados. Tais regras, umas formuladas nas Escrituras (*direito divino*),

<sup>31</sup> HESPANHA, António Manuel. Porque é que existe e em que é que consiste um direito colonial brasileiro. *Quaderni fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno*, tomo I, vol. 35, Milão, 2006., p. 80

<sup>32</sup> HESPANHA, António Manuel. *Cultura Jurídica Europeia*. Síntese de um Milênio. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2009,p. 289.



outras daí ausentes mas manifestadas pela própria ordem do mundo e atingíveis pelo intelecto, se bem ordenado (*recta ratio*, boa razão), constituem o *direito natural*.<sup>33</sup>

A compreensão da ordem do mundo, portanto, dependeria da observação. Esta, contudo, atingida pela imperfeição da experiência humana, deveria ser complementada pela *recta ratio*, a "boa razão", composta pelo raciocínio e pela moral, a primeira para a especulação abstrata sobre a ordem natural das coisas, a segunda para distinguir o justo do injusto. Haveria, porém, um empecilho: a liberdade, que daria fluidez a todas as coisas humanas e, desta forma, não permitiria uma lei estática. Em consequência dela, não haveria princípios de justiça que fossem eternos, o que impossibilitaria que uma ciência do direito natural formulasse um código de regras invariáveis. À ideia de ciência do direito natural, portanto, São Tomás contrapôs a ideia "de uma arte de, em cada momento, para cada caso, encontrar o justo (*ius suum cuique tribuere*)"<sup>34</sup>.

Na Península Ibérica, provocada pela Contrarreforma, constituiu-se a Escola Ibérica de Direito Natural, que se afirmava fundamentalmente aquiniana, mesclando essa filosofia e cultura àquela que, então, estava no auge: o humanismo. É fato que, apesar da alegada fidelidade aos fundamentos tomistas, houve um revisionismo da escolástica espanhola - incluindo-se aí a doutrina do direito natural, que se condensaria em três atributos principais: i) a laicização do direito ("Tal como Deus nada pode contra 2 e 2 serem 4, nada poderia mudar às verdades do direito"; ii) a radicação do direito na razão individual ("as leis naturais são suficientemente explícitas para serem conhecidas pela razão humana"; e iii) a logicização do direito ("é possível deduzir, a partir dos princípios racionais do direito, regras jurídicas precisas, com conteúdo, eternas e imutáveis"<sup>35</sup>.

A importância da Escola Ibérica de Direito Natural está na influência sobre o racionalismo, o contratualismo e outros elementos do direito moderno, contribuindo para o desenvolvimento do pensamento jurídico europeu, mesmo em locais distantes. Outra corrente do direito natural era a do jusnaturalismo racionalista, ou jusracionalismo, que divergia da Escola Ibérica de Direito Natural na sua concepção de natureza; enquanto a influência tomista possuía laços com o aristotelismo, o

<sup>33</sup> *Idem*, p.290.

<sup>34</sup> HESPANHA, António Manuel. Porque é que existe e em que é que consiste um direito colonial brasileiro. *Quaderni fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno*, tomo I, vol. 35, Milão, 2006, p.291.

<sup>35</sup> *Idem*, p. 292.

jusracionalismo era essencialmente estoico. Desta forma, combinavam uma leitura do *Corpus Iuris* com a de Cícero:

Para os estoicos, o direito natural era outra coisa, porque também a “sua” natureza era diferente daquela de Aristóteles. Este último fazia da natureza não só o germe (presente em nós desde o momento do nascimento) a partir do qual se desenvolvem as coisas e os seres vivos; mas também o fim para o qual estes naturalmente tendem, aquilo que são em potência. No caso dos homens, a sua natureza é a associação com outros. Os homens são “naturalmente políticos”, pois tendem a constituir cidades, grupos, comunidades, como aqueles existentes efectivamente. Sendo da observação destes que se poderia averiguar alguma coisa sobre o direito natural<sup>36</sup>.

É a partir do século XVI que ocorre a fixação da doutrina de um direito natural racional e laico. Contribuíram para essa concepção as teorias filosóficas, tanto da época quanto que viriam depois, das quais Hespanha destaca Descartes, já no século XVII. Congruente com esse advento é a contemporaneidade (ou simultaneidade) da Reforma, que rompeu com a unidade religiosa da Europa, bem como o contato com povos que não estavam inseridos na tradição religiosa cristã.

Esse novo jusnaturalismo buscava um direito que não fosse calcado na identidade religiosa, mas a presença de Deus ainda era bastante forte, mesmo teoricamente, na busca pela razão divina. Nesse sentido, a atitude dos juristas não era de uma fé cega, pois "Deus [estava] sujeito a princípios lógico-rationais que lhe seriam "anteriores"<sup>37</sup>.

Essa corrente, que contou com filósofos como Locke, Leibniz e Rousseau, seguindo a tradição cartesiana, adotava uma metodologia análoga às das ciências naturais; identificava axiomas sobre a natureza humana e social e analisava procedimentos racionais que traduzissem tais axiomas em normatividade, que, inclusive, tinham sua imagética fortemente utilizada, bem como seus modelos retóricos e argumentativos. Tal fenômeno é tão intenso que Rousseau, apesar de afirmar que os modelos sociais não podem ser construídos a partir da aritmética, concluiu sobre as formas de governo utilizando seguidamente esse mesmo raciocínio que criticara. Tudo isso denota que a concepção de natureza era essencialmente mecanicista; portanto, o direito natural não poderia fugir muito dessa mesma lógica. Ocorre, assim, uma dupla substituição: i) na estrutura mental, passou-se da

<sup>36</sup> HESPANHA, Antônio Manuel. Porque é que existe e em que é que consiste um direito colonial brasileiro. *Quaderni fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno*, tomo I, vol. 35, Milão, 2006, p. 293.

<sup>37</sup> *Idem*, p. 298

fundamentação teológica à científica; e ii) do modelo finalista sobreveio o mecanicista:

Ou seja, neste mundo que prescinde da dimensão sobrenatural e se concentra nas explicações ao nível puramente temporal (físico), a natureza do homem é agora encontrada, não pela sua finalidade última (Deus, a salvação a vida comum), mas pelas causas das suas ações (a vontade, os instintos). O direito da natureza deixa de ser aquele exigido pela preparação da cidade divina, mas aquele que decorre da manifestação das tendências cegas naturais do homem ou da necessidade de as garantir<sup>38</sup>.

Enquanto a ideia de finalidade buscava a ordenação humana com vistas a um objetivo maior, o jusracionalismo moderno se restringiu fundamentalmente ao indivíduo. Este se tornara o ponto de convergência social, fomentando o voluntarismo enquanto fonte essencial da organização político-social; nesse contexto, em que as relações da ordem político-social foram consideradas artificiais, o embasamento numa ordem natural, por conseguinte, se enfraqueceu. Há, então, o *jusnaturalismo individualista*, que designa os sistemas jurídicos que se fundamentavam nos "instintos inatos do indivíduo". Para tanto, conceituavam o ser humano essencialmente por dois vieses: i) o ser racional cartesiano, qual seja, livre para usar a razão e, a partir desta, desenvolver sua personalidade; e ii) o ser instintivamente comandado, cujo direito natural era o de se satisfazer - do qual deriva a teoria dos direitos subjetivos<sup>39</sup>.

Assim, o direito natural não mais vinha da ordem cosmológica de Aristóteles ou São Tomás de Aquino, mas da natureza da individualização. Nesse tocante, o homem não mais era um ζῷον πολιτικόν (*zoon politikon*); de fato, a sociedade passou a ser o entrave do agir racional ou instintivo. Por essa razão, os jusracionalistas, em sua maior parte, defendiam que a sociedade demarcava a limitação dos direitos naturais. Pela necessidade de conciliar interesses ou se proteger do estado primitivo, os humanos pactuavam o contrato social, através do qual a liberdade individual era abdicada pela formulação de uma normatividade. Posteriormente, a ideia de pacto engendraria o ideal democrático e o despotismo esclarecido. Dessa corrente, também, deriva a teoria dos direitos subjetivos, que inicialmente é colocada para delimitar a

---

<sup>38</sup> *Idem*, pp. 300-301.

<sup>39</sup> HESPANHA, António Manuel. Porque é que existe e em que é que consiste um direito colonial brasileiro. **Quaderni fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno**, tomo I, vol. 35, Milão, 2006, p. 302.

esfera de atuação do poder público, mas desloca-se para os ramos do direito privado no século XIX<sup>40</sup>.

Por fim, é necessário destacar que essas concepções naturalísticas não possuíam tanta circulação no Brasil Colonial, até pela inexistência de grandes meios de circulação cultural. Esse fato, por si só, não era capaz de excluir nem inviabilizar a presença do direito comum, nem de um intenso pluralismo jurídico, como já abordado.

## **2. ELEMENTOS DE ICONOGRAFIA**

### **2.1. FUNDAMENTOS DA HISTÓRIA DA ARTE**

#### **2.1.1. Metáforas visuais de valor na arte e transposição de valores**

Para que Gombrich teorizasse sobre a forma pela qual a arte representa os valores mais transcendentais - dentre os quais, os valores morais -, elaborou a ideia das “metáforas visuais de valor”. Tome-se, por exemplo, a figura do leão e o saber tradicional que a reveste, qual seja, o leão como metáfora de coragem, nobreza ou bestialidade. Essas diversas características atribuídas ao leão, todas elas integrantes do saber tradicional, permitem que ele seja utilizado enquanto símbolo para representar significados distintos. O leão metafórico, enquanto figura de linguagem, pode se cristalizar em diferentes simbologias (líder-nobre-besta), sendo definido pelo saber tradicional que é compartilhado dentro da “área da metáfora”<sup>41</sup>.

A μεταφορεῖν (*metaphorein*, ou “transferir”) é, aqui, um atestado da capacidade humana de substituir as experiências passadas pelas presentes, conectando fatos aparentemente desvinculados através de uma constante percepção e assimilação dos eventos com suas raízes psicológicas originais. É nesse contexto que se pode experienciar um valor moral através de uma qualidade estética.

De fato, a própria coloquialidade - e mesmo os jargões filosóficos - está carregada de metáforas sinestésicas como o “obscuro”, o “brilhante” e o já empregado “transcendental”. Essa utilização das palavras, por óbvio, não se dá de maneira

---

<sup>40</sup> *Idem*, p. 307.

<sup>41</sup> GOMBRICH, Ernst Hans. Metáforas visuais de valor na arte. In: \_\_\_\_\_. **Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte**. Trad. de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EdUSP, 1999, p. 12.

puramente consciente, inexistindo uma necessária e proposital sinestesia na totalidade do seu emprego. Antes, ocorre a condensação dos valores - do biológico para o moral, a partir da interpretação psicanalítica feita por Gombrich, mas melhor evidenciada pelo próprio Freud:

Expresso na linguagem dos mais antigos impulsos instintuais - os orais -, o julgamento é: 'Gostaria de comer isso', ou 'gostaria de cuspi-lo fora', ou, colocado de modo mais geral, 'gostaria de botar isso para dentro de mim' ou 'estará fora de mim'. Como demonstrei noutro lugar, o ego-prazer original deseja introjetar para dentro de si tudo quanto é bom e ejetar de si tudo quanto é mau.<sup>42</sup>

É necessário destacar um aspecto na passagem do valor biológico para o valor moral. Apesar dessa transposição ocorrer, tal enfoque foi apresentado desvinculado de outras áreas de valor. A problemática inerente às referências biológicas é uma tendência de naturalização da moral que dela pode derivar, principalmente por uma influência positivista. A ressonância das áreas de valor não é tão-somente natural – e, portanto, a-histórica. Pelo contrário, tratando-se de fenômeno social historicamente constituído, ainda que a transposição do biológico para o natural ocorra, isso não deve ser vinculado a uma suposta natureza humana, mas ao contexto sócio-histórico em que ocorreu. De fato, a transposição dos valores diversos para o plano moral está condicionada, além dos aspectos subjetivos porventura envolvidos, à cultura e à educação, que interferem sobremaneira nas reações – mesmo as mais primitivas. Nesse sentido, a vinculação da cor azul numa tela de Van Gogh (Figura 2) ao sentimento depressivo não se dá por uma percepção naturalmente depressiva vinculada à cor azul, mas à construção histórica do que o azul venha a significar<sup>43</sup>.

<sup>42</sup> FREUD, Sigmund. A negativa. In: \_\_\_\_\_. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**, ed. Standard Brasileira, vol. XIX, O Ego e o Id e outros trabalhos (1923-1925). Trad. de Jayme Salomão. Rio de Janeiro, Imago, 2006, p.266-267.

<sup>43</sup> GOMBRICH, Ernst. Expressão e comunicação. In: **Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte**. Trad. de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EdUSP, 1999, p. 62.



Figura 2. *Noite estrelada sobre o Ródano*, 1888, por Vincent Van Gogh

São múltiplas as formas de valor que agem sobre a área da metáfora. Uma dessas áreas é oriunda da economia política, como exterioriza o vocativo contemporâneo em “Caro Senhor” ou a expressão remanescente que se refere a uma “nobre” atitude<sup>44</sup>.

Portanto, é notável que a crítica sempre utilizou da metáfora para expressar sua posição quanto ao objeto analisado. Porém, o conteúdo das áreas da metáfora de forma alguma é independente ou estático; na verdade, está sujeito à ressonância das outras áreas de valor. Em estética, isso é vividamente experienciado. A consequência de tal fato é a alteração da área da metáfora do símbolo.

Por exemplo, quando a riqueza era medida pelo fulgor do tesouro e não pelo resultado de uma folha de balanço, o ouro era capaz de satisfazer visualmente, mesmo (ou especialmente) quando excessivamente exposto. O abade Suger de Saint-Denis, no século XII, adepto de uma doutrina do simbolismo teológico que via na luz uma manifestação visível de Deus, relatou com clareza um transe atingido pela contemplação de material precioso e faiscante. Três séculos mais tarde, Leone Battista Alberti afirmou aos seus leitores que uma escultura de bronze de Fídias valia mais que o seu próprio peso em ouro. No Renascimento, como se explorará adiante, a arte adquiriu um valor autônomo que não possuía no medievo. Nesse contexto, Alberti rejeitara a satisfação do fulgor exterior, canalizando suas pulsões para alcançar

<sup>44</sup> GOMBRICH, Ernst Hans. Metáforas visuais de valor na arte. In: \_\_\_\_\_. **Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte**. Trad. de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EdUSP, 1999, p. 14.

valores mais altos dentro dos padrões da própria arte. Comparativamente, enquanto o abade de Suger alcançava o transe frente ao esplendor divino que via no ouro, Alberti rejeitou o brilho supérfluo em prol do branco, que, para ele, representava a pureza divina. Dessa forma, permaneceu a metáfora visual, mas a diferença do valor moral do objeto (ouro/esplendor, branco/pureza) influenciou na área da metáfora daquilo que se compreendia como divino<sup>45</sup>.

Uma consequência notável disso é o ganho de autonomia da arte no Renascimento. Surgindo a ideia de uma arte “mais alta”, implica-se a existência de uma que não o é - e dessa divisão surgirão as figuras do bom e do mau gosto, bem como da nobre arte e daquela que é vulgar. Mencionando Norbert Elias, Gombrich defende que o processo civilizatório impõe coerções sociais cada vez mais intensas à fruição do desejo; ressalta, também, que os tabus sociais (ou contenções morais), que determinarão qual arte possui um valor moral maior, são impostos pelo poder hierárquico da pirâmide social<sup>46</sup>.

Todavia, a ressonância de sistemas de valores diferentes sobre o campo da arte não atinge somente a simbologia individuada na obra - como um leão que, numa escultura, representa a nobreza -, mas a própria estrutura da obra - a maneira (método e técnica) como a arte foi, ela mesma, realizada.

Analisemos o caso da arte produzida no final da Antiguidade. Nela, ocorre um processo de dissolução das formas. As representações não possuíam mais as exigências de proporção aritmética e beleza da forma harmônica mútuas, que deixaram de ser prioritárias na obra de arte. Em contrapartida, houve um aprimoramento de outras virtudes estéticas - notadamente das formas esquemáticas e da coloração, como se extrai da Figura 3. Isso denota um senso de ordem e beleza da cor vinculados a valores diversos das representações pretéritas do mundo; trata-se, pois, de um sintoma cultural:

A arte medieval, porém, cedo recebeu uma outra tarefa mais importante do que todas as outras: era uma tarefa exclusivamente dela, e conduziu a um novo senso de ordem. Ela tinha de representar relações abstratas fora do domínio de uma arte sistematicamente representacional. Todo o sistema de pensamento medieval, que envolve de modo tão completo níveis de

---

<sup>45</sup> *Idem*, pp. 15-17.

<sup>46</sup> GOMBRICH, Ernst Hans. Metáforas visuais de valor na arte. In: \_\_\_\_\_. **Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte**. Trad. de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EdUSP, 1999, p. 18.

subordinação, é tornado intuitivo e manifesto por meio de imagens esquemáticas ordenadas<sup>47</sup>.



Figura 3. Quadro representando a corte do Rei Dinis, o Rei Trovador, século XII. Data exata e autoria desconhecidos.

Assim, uma nova ordem social, que traz consigo uma nova normatividade, age sobre as áreas de metáfora da arte, alterando-a profundamente. Essa influência se faz sentir não só na escolha de *o que* está sendo representado, mas também em *como* está sendo representado. Outro demonstrativo da implicação da normatividade social sobre os elementos constituintes da arte está no próprio processo criativo do artista medieval, que era distinto do atual. De fato, Gombrich compara o produto do artista medieval ao desempenho dos músicos e atores contemporâneos:

O texto está lá, a maneira da apresentação - o ato de dar significado a esse texto - é que constitui a realização estética. O intérprete negligente é tão pouco um artista quanto aquele que mutila o texto arbitrariamente<sup>48</sup>.

Com isso, quer dizer que o artista medieval não criava a imagem no sentido de transpor o quadro mental para a tela. Na verdade, possuía um *símile*, um modelo a ser copiado, do qual seu próprio produto devia ser cópia fiel.

Evidentemente, é preciso cautela ao se fazer afirmações tão veementes e generalizantes; noutro local, Gombrich esclarece que, apesar da existência de uma

<sup>47</sup> GOMBRICH, Ernst. A realização na arte medieval. In: \_\_\_\_\_. **Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte**. Trad. de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EdUSP, 1999, p. 75.

<sup>48</sup> GOMBRICH, Ernst. A realização na arte medieval. In: \_\_\_\_\_. **Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte**. Trad. de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EdUSP, 1999, p. 77.



“atitude predominante em períodos e sociedades”<sup>49</sup>, à qual a arte e os artistas reagem, é mais prudente analisar caso a caso se uma mudança de estilo está necessariamente correlata a uma nova postura psicológica - e no que isso implicaria. Para tanto, examinemos um caso concreto: Florença. Em 1494, os franceses dominaram a península itálica e os florentinos passaram a ser governados pelo monge apocalíptico Savonarola, em vez dos Médici. Já em 1552, não havia grandes reverberamentos sociais acontecendo - certamente, não ao nível de 1494. Ainda assim, a *Aparição da Virgem a São Bernardo* (1494), de Perugino (Figura 4), é marcadamente mais serena que o *Cristo no Limbo* (1552), de Bronzino (Figura 5).



Figura 4. *Aparição da Virgem a São Bernardo*, 1494, de Perugino.

---

<sup>49</sup> GOMBRICH, Ernst. História social da arte. In: \_\_\_\_\_. **Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte**. Trad. de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EdUSP, 1999, p. 91.



Figura 5. *Cristo no Limbo*, 1552, Bronzino

O que se sabe é que por “postura psicológica”, não se pode empregar a ideia de um progresso técnico ou, nas palavras de Gombrich, de “evolução real” ou “crescimento orgânico”<sup>50</sup>. Essa posição superada afirmaria que, ao final da Antiguidade, a atitude estética se reverte à imagem conceitual. Em suma, a arte teria declinado, tornando-se mais primitiva, mais legível e, assim, mais compatível aos olhos menos apurados dos medievais. Todavia, uma análise fática demonstra que tal posição é de uma generalização fácil, porém errônea. Além dos já citados exemplos do final da Antiguidade, há um que é mais preciso. Compare-se a Veneza de Ticiano (*Baco e Ariadne*, Figura 6) à Londres de Shakespeare (*O Retrato Darnley*, Figura 7). Não seria possível afirmar que a cidade italiana fosse, necessariamente, mais primitiva que a elisabetana. E, ainda assim, a comparação das pinturas é por si só eloquente:

<sup>50</sup> GOMBRICH, Ernst. A psicanálise e a história da arte. In: **Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte**. Trad. de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EdUSP, 1999, p. 36.





Figura 6. *Baco e Ariadne*, 1522-1523, Ticiano

Não à toa, Gombrich afirma que, perto dos “milagres” de Ticiano, os retratos então produzidos em Londres se assemelhavam a “bonecos empalhados”.



Figura 7. Elizabete I, também chamado “*O retrato Darnley*”, Final do século XVI, Artista desconhecido.

É certo, contudo, que a disparidade técnica não resulta de uma insensibilidade visual. Nesse sentido, Gombrich menciona a seguinte passagem da tragédia “Antônio e Cleópatra”, de Shakespeare, na qual Marco Antônio, dirigindo-se a Eros, diz:

Sometimes we see a cloud that's dragonish,  
A vapor sometime like a bear or lion,  
A tower'd citadel, a pendant rock,  
A forkèd mountain, or blue promontory  
With trees upon 't that nod unto the world

And mock our eyes with air. Thou hast seen these signs.  
 They are black vesper's pageants. (...)  
 That which is now a horse, even with a thought  
 The rack dislimns and makes it indistinct  
 As water is in water<sup>51</sup>.

Diante dessa constatação de que a plateia elisabetana estava familiarizada com a projeção visual das emoções (e que, diga-se, essa não é a única, sendo similar a um diálogo entre Hamlet e Polônio), não se pode estabelecer um reducionismo simplista de correlação imediata entre a forma artística e um suposto estágio de progresso (ou primitivismo) cultural. Assim, a conclusão é que:

“estilo” na arte é de fato uma indicação um tanto emblemática de mudança social ou intelectual; sabemos disso apenas porque o que enfeixamos sob o nome de arte tem uma função constantemente variável no organismo social de períodos diferentes e porque, aqui como sempre, “a forma segue a função”<sup>52</sup>.

Na modernidade, é recorrente a identificação, por parte dos teóricos, entre o normativo e o belo. Warburton o fez no século XVIII, e no século seguinte essa prática se tornou tão comum que, mesmo entre aqueles que defendiam estilos não-normativos (relativamente ao *clássico*) e questionavam a norma, houvesse aceitação das categorias derivadas da normatividade. Assim, nessas defesas do não clássico, era necessário o destaque de virtudes que compensassem o desalinhamento em relação aos padrões estéticos. Defendia-se, então, que os estilos medievais seriam menos belos que o estabelecido pela norma clássica, vitruviana, porém compensariam esse desvio com devoção, força e honestidade. Burckhardt, *e. g.*, elogia as fachadas barrocas para logo qualificá-las como “degeneradas”<sup>53</sup>.

---

<sup>51</sup> Em tradução livre:

“Às vezes nós vemos uma nuvemque parece um dragão,  
 Um vapor por vezes como um urso ou um leão,  
 Uma cidadela com torres, uma pedra pingente,  
 Uma montanha forcada, ou um azul promontório,  
 Com árvores que, acima, acenam para o mundo,  
 E zomba de nossos olhos com o ar. Já viste esses sinais,  
 São os faustos do negro entardecer (...)  
 Aquela agora é um cavalo, mesmo com um pensamento,  
 O ginete se vai e se faz indistinto  
 Como água na água”.

SHAKESPEARE, William. Anthony and Cleopatra, Ato IV, Cena XIV. In: \_\_\_\_\_, **The complete Works of William Shakespeare**. Londres: Wordsworth, 2007, p. 956.

<sup>52</sup> GOMBRICH, Ernst. História social da arte. In: **Meditações sobre um cavalinho de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte**. Trad. de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EdUSP, 1999, p. 91.

<sup>53</sup> GOMBRICH, Ernst. Norma e Forma. As categorias estilísticas da história da arte e suas origens nos ideais renascentistas. In: \_\_\_\_\_. **Norma e forma**, 1ª ed. Trad. de Jefferson Luiz Vieira. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 108.



Como era de praxe no positivismo, os historiadores do século XIX afirmavam poder ignorar a norma e analisar os estilos diversos sob a mais absoluta imparcialidade. Isso possuía uma raiz prática: à época, de fato, os arquitetos (de interior ou exterior) usavam brilhantemente formas de estilos anteriores. Assim, não é de se admirar que os estilos fossem definidos a partir de sua morfologia característica. Enfim, havia um sentimento de desvinculação entre forma característica e norma originária; esse pensamento, inclusive, está de acordo com a norma vitruviana, que distinguia claramente as formas do dórico, do jônico e do coríntio<sup>54</sup>.

Gombrich afirma que, limitada à arquitetura prática, tais rótulos ajudaram no desenvolvimento da arte. Porém, a partir do momento em que se tentou levar os estilos não-clássicos a “categoria de sistema por direito próprio”, dotadas de valor (e até mesmo filosofias) alternativos, essas tentativas se demonstraram superficiais demais. Os estilos não podiam, na visão de Gombrich, serem analisados pelo escopo hegeliano; essa seria a ideia de que o estilo é uma manifestação do *Zeitgeist*, elevado ao *status* metafísico, e que na arte isso se revelaria não somente por características morfológicas próprias, mas no mesmo período haveria uma concepção que refletisse o ideal da época. Esse ideal impregnaria a tudo: a arquitetura, a pintura, a escultura, a literatura, a filosofia a política. Gombrich tacha esse pensamento de “platônico”. Diante dessa busca pela essência de um estilo, prefere o “processo de indução e intuição intelectual” aristotélico<sup>55</sup>.

Gombrich afirma que a tradição clássica da estética é essencialmente composta de uma normatividade de eficácia negativa ou, melhor dizendo, de “princípios de exclusão” – a cada nova escola, novos tabus são impostos, e mais se proíbe um determinado comportamento artístico<sup>56</sup>.

### 2.1.2. A arte enquanto feitura de substitutos

A “concepção tradicional da representação” é aquela da “imagem”, ou seja, a imitação da “forma exterior” do objeto. O observador da imagem “reconhece por essa ‘forma’ o ‘assunto da obra de arte’”. Nesse sentido, a obra de arte busca replicar o

---

<sup>54</sup> *Ibid*, p. 112.

<sup>55</sup> *Idem*, p. 114.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

objeto, imitando-o, ou perfeitamente, ou através de um grau de abstração da forma originária do objeto<sup>57</sup>.

A questão problemática - e antiga - é o da aplicação dos universais à arte. No caso em tela, o de que toda obra de arte, toda imagem, remete necessariamente a algo exterior a ela. Ocorre, contudo, que a arte é um processo muito mais criativo que imitativo - ideia esta propagada de diferentes maneiras e em épocas diversas, de da Vinci a Klee. Quando se substitui a arte por um brinquedo - como um cavalinho de pau - mesmo as mais faustosas consequências do poder metafísico aí envolvido se esvaem. De fato, sequer é necessário ir tão longe a ponto de se substituir uma obra de arte por um brinquedo: na dita "arte primitiva" ou mesmo na arte egípcia, muitas vezes a imagem não registra uma experiência específica.

Exemplifiquemos a partir de um antigo mito dos Haida, uma tribo ameríndia, e sua representação artística e totêmica:

Era uma vez um jovem na cidade de Gwais Kun que costumava passar o dia todo mandriando na cama até que sua sogra o repreendeu por isso; ele sentiu-se envergonhado, saiu de casa e decidiu matar um monstro que vivia num lago e se alimentava de seres humanos e baleias. Com a ajuda de um pássaro encantado, preparou uma armadilha feita de um tronco de árvore e pendurou nele duas crianças como isca. O monstro foi apanhado, o jovem vestiu a pele dele e pescava peixes, que deixava regularmente na soleira da porta de sua sogra. Ela ficou tão lisonjeada com essas inesperadas oferendas que se julgou uma poderosa feiticeira. Quando o jovem, finalmente, a desenganou, ela sentiu-se de tal modo envergonhada que morreu<sup>58</sup>.

A lenda dos Haida pode nos parecer “tão insólita e incoerente quanto sua representação”<sup>59</sup> (Figura 8), mas é necessário que se destaque que a lógica narrativa é culturalmente diversa. Seu conteúdo propaga valores fundamentais dessa cultura ameríndia, e sua técnica se caracteriza na substituição parcial da forma natural pelo que chamamos de “aparência real das coisas”; isto é, um bico de águia, ainda que em um só de seus atributos, *substitui* uma águia. Não há, portanto, uma só experiência retratada, mas *todo um código de conduta baseado numa imagética lendária, a qual posteriormente foi materializada na construção coletiva da casa de um poderoso chefe*. O edifício, cuja produção exigiu os esforços de toda a população da tribo,

<sup>57</sup> GROMBRICH, Ernst. Meditações sobre um cavalinho de pau ou as raízes da forma artística. In: **Meditações sobre um cavalinho de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte**. Trad. de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EdUSP, 1999, p. 91.

<sup>58</sup> GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. 16 a ed. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2015, p. 49.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

possui três grandes mastros à frente, todos contendo figuras. No mastro do meio, estão representados todos os personagens da lenda.

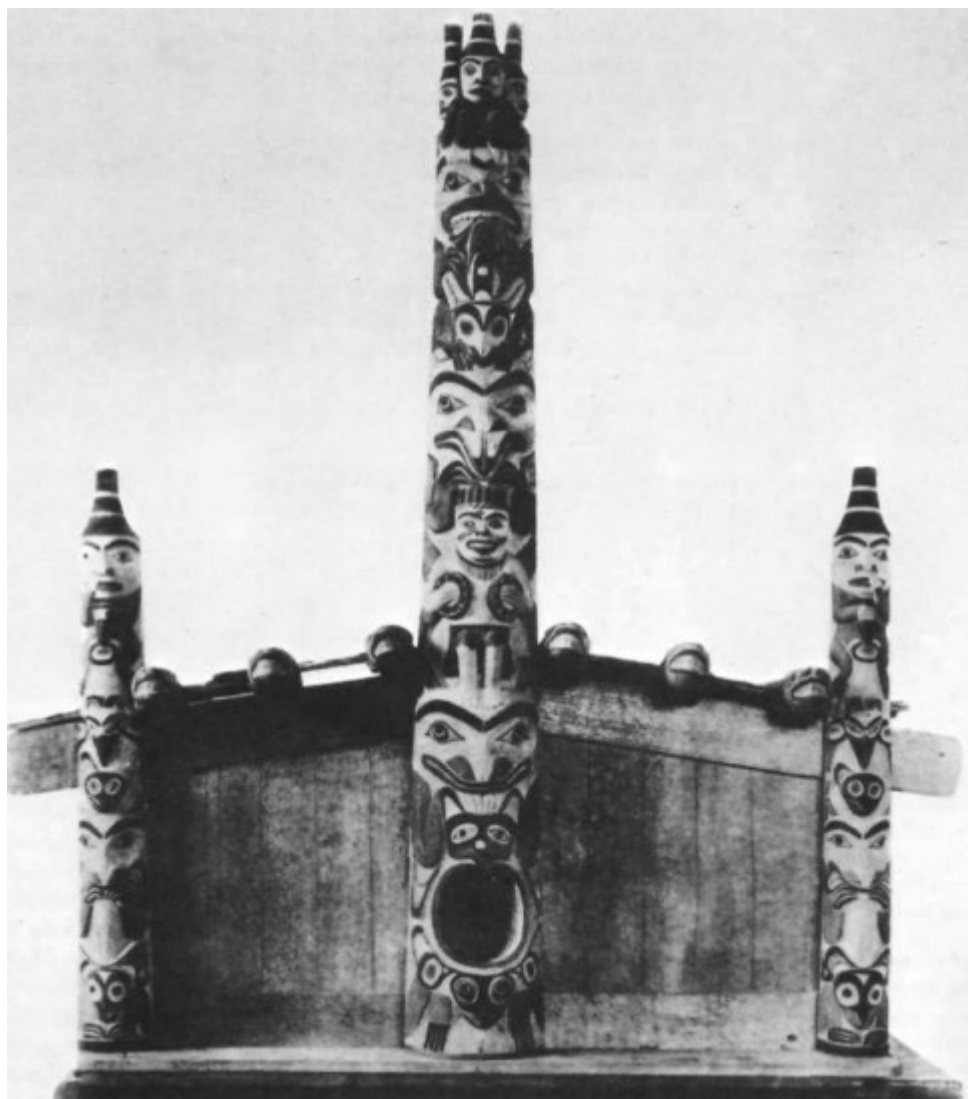


Figura 8. Modelo de casa de um chefe Haida.

A construção dos Haida como arte não é, de forma alguma, inferior às nossas. Primeiro, porque possuíam habilidade técnica impressionante – como muitas das chamadas “tribos primitivas”. Segundo, e mais importante, porque a estrutura diverge da nossa pela concepção do representado e substituído pelo feito.

(...) essa prova de habilidade tribal deve advertir-nos contra a crença em que as obras deles parecem grotescas porque não podiam fazer melhor. Não é o padrão de capacidade artística desses artífices que difere dos nossos, mas as idéias deles. É importante entender isso desde o princípio, porque a história da arte não é uma história de progresso na proficiência



técnica, mas uma história de idéias, concepções e necessidades em constante mudança<sup>60</sup>.

Caso soe estranha, para nós, essa incorporação do mito na edificação, cabe a menção de que os romanos acreditavam que Roma fora fundada por Rômulo e Remo, os quais foram amamentados por uma loba. Não só existe uma imagem de bronze de uma loba frente ao Capitólio de Roma como numa jaula próxima às escadas dessa edificação ainda é mantida uma loba viva<sup>61</sup>. Merece destaque também a figura de uma bandeira nacional ou de um anel de noivado, cujas funções não são a de simples ornamento, ainda que exista uma margem para o gosto.

Nesse sentido, a arte representa não no sentido de imitar ou abstrair, mas de *substituir*. Tal substituição, porém, remete muito mais à função que à mera semelhança formal. Outra consequência dessa mudança da forma à função é a necessidade de comunicação ou socialização da arte em questão. Para que a substituição aconteça, são necessários dois fatores: i) que o substituto possa cumprir minimamente a função do substituído; e ii) que o substituído seja minimamente relevante, reconhecido o suficiente para valer a reprodução ou a projeção psicológica. Este último aspecto, apesar de se referir ao criador do objeto, certamente se aplica também ao observador. Afinal, a uma mesma forma podem ser atribuídos diversos significados. Adotando-se essa concepção - de que "a representação é uma ocorrência biunívoca enraizada em disposições psicológicas", percebe-se que a distância entre a "arte primitiva" e a arte "naturalista" é bastante menor do que se pressupõe inicialmente, pois "Toda arte é "feitura de imagens" e toda feitura de imagens se radica na criação de substitutos"<sup>62</sup>.

De fato, o que diferencia essencialmente a arte "conceitual" - puramente substitutiva - dos estilos ilusionistas - "imitativos" é uma mudança da função. Essa alteração é a compreensão da arte enquanto "representação" no sentido moderno, ou seja, da inexistência obra de arte em si mesma, como se ela necessariamente fosse uma referência a algo exterior. Essa imagem não possui animação, e está ausente a mágica que compõe o substituto suficiente. Assim, pode-se violar, sem consequências, as normas básicas da arte "primitiva" - qual seja, de tratar a arte como

<sup>60</sup> GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. 16 a ed. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2015, p. 46

<sup>61</sup> *Idem*, p. 47.

<sup>62</sup> GOMBRICH, Ernst Hans. Meditações sobre um cavaleiro de pau ou as raízes da forma artística. In: \_\_\_\_\_. **Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte**. Trad. de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EdUSP, 1999, pp. 8-9.

um existente animado em si. A evolução da estrutura da obra de arte do final da Antiguidade caminhou para a conceptualidade artística, ao passo que a Renascença, com o conceito de "progresso" artístico, retomou a arte imitativa.

## 2.2. A ICONOGRAFIA JURÍDICA

Ao inaugurar sua obra sobre a iconografia jurídica, Marcílio Franca problematiza as relações entre *imagem* e *palavra*. Esse paralelo, conscientemente travado pela herança greco-romana, encara a arte, em particular a pintura, como uma forma de narrativa. Desta forma, a arte, tal qual projeção de palavra silente, seria discurso, independentemente de ser plástico ou verbal. A influência grega pode ser sentida, de acordo com Franca Filho, no epigrama “*o poema é pintura falante; a pintura, poema silente*” – de autoria atribuída, por Plutarco, a Simônides de Ceos. Na modernidade, essa aproximação entre imagem e palavra se evidencia no poema “*Voyelles*”, de Rimbaud, que equipara as vogais às cores. Ainda, no mundo lusófono, tem-se Álvaro de Campos (heterônimo de Fernando Pessoa), que, em 1930, assim versa: “linhas, planos, volumes, cores, justaposições e contraposições, são fenômenos verbais dados sem palavras”. Esse posicionamento está em consonância com a hermenêutica de Gadamer, que afirma que aquilo que “pode ser compreendido é linguagem”<sup>63</sup>.

Isso posto, Franca Filho afirma que as artes plásticas, em particular, são *muta eloquentia*, isto é, que nas suas impronunciadas palavras há uma profunda loquacidade – a *sigética*. Em comparação a Gombrich, a posição do autor de *A cegueira da Justiça* não é contrastante. Esse fato é visível na localização histórica da obra de arte, operada por Franca:

Ora, sendo também a imagem uma manifestação da linguagem, ela mantém uma interação profunda com as mutações históricas, com as paixões e com os argumentos de cada época. As imagens dão forma visual a poderes. Saberes e argumentos invisíveis, tornando presente aquilo que muitas vezes está ausente<sup>64</sup>.

Da ideia de que a representação visual é um texto sem palavras, pode-se estabelecer as correlações entre iconografia e historiografia jurídica. A arte, a iconografia, apresenta-se como texto - e assim deve ser interpretada. A análise da obra

<sup>63</sup> FRANCA FILHO, Marcílio Toscana. **A cegueira da Justiça**. Diálogo iconográfico entre Arte e Direito. Porto Alegre: Sergio Antonio Fabris Ed, 2011, p. 13-15.

<sup>64</sup> *Idem*, p. 17.

de arte, nesse contexto, é um exercício hermenêutico - que, quando se volta ao passado, prescreve ligações profundas com a historiografia. Nesse sentido, faz-se pertinente um ensinamento de Pietro Costa:

A historiografia, portanto, não é a descrição de coisas ou estado de coisas, mas atribuição de sentido; portanto, interpretação. Uma relação entre historiografia e hermenêutica é uma relação de espécie e gênero: aquela operação intelectual que chamamos historiografia é compreensível enquanto reconduzível à lógica da interpretação. Não toda interpretação é historiografia, mas toda operação historiográfica, com decifração de textos, testemunhos, sinais, como reconstrução de um "sentido", é interpretação: refletir sobre a historiografia significa então colher dela os essenciais significados hermenêuticos, na linha de uma tradição que, a partir de Schleiermacher, tematiza o nexa entre interpretação e historiografia.<sup>65</sup>

A arte, aqui, opera como o indício histórico a ser interpretado, para uma melhor compreensão do Direito. Contudo, isso implica "uma série de interações teórico-metodológicas"<sup>66</sup>. Esta, pois, é a razão pela qual, para que o aprofundamento na temática jurídica na arte fosse viável, explanou-se, primeiramente, sobre as condições do Direito e da Arte, separadamente. Isso porque, se compreendemos a historiografia como interpretação de textos - ainda que, neste caso, esses textos sejam silentes - é necessário que consigamos, ao menos, esboçar um método conveniente ao texto. Como ensina, novamente, Pietro Costa:

Se a historiografia é interpretação de textos, a operação intelectual na qual ela se traduz procede de acordo com etapas, em última instância, similares, quaisquer que sejam os textos interpretados, falem eles de batalhas, de antigas cidades, de filosofias, de leis, de tribunais. É, entretanto, inegável que as concretas operações historiográficas se diferenciam, também significativamente, em relação a dois elementos fundamentais: em relação aos *tipos de textos interpretados* e em relação às perguntas atinentes aos textos.<sup>67</sup> [grifou-se]

Franca Filho ressalta a pluralidade de temas jurídicos utilizados nas artes visuais. Nesse contexto, justificar-se-ia a iconografia como objeto de pesquisa jurídico-científica – fato catalisado pela “grande proximidade” que a arte e o direito

<sup>65</sup> COSTA, Pietro. História do direito: imagens comparadas. Trad. de Alexander Rodrigues de Castro. In: \_\_\_\_\_. **Soberania, Representação, Democracia**. Ensaio de história do pensamento jurídico. Curitiba: Juruá: 2010, p. 21.

<sup>66</sup> FONSECA, Ricardo Marcelo. **Introdução Teórica à história do Direito**, 1ª ed., 1ª reimp. Curitiba: Juruá, 2010, p. 26.

<sup>67</sup> COSTA, Pietro. História do direito: imagens comparadas. Trad. de Alexander Rodrigues de Castro. In: \_\_\_\_\_. **Soberania, Representação, Democracia**. Ensaio de história do pensamento jurídico. Curitiba: Juruá: 2010, p. 27.

mantiveram através dos tempos. A título exemplificativo, tem-se a escultura em monólito do Código do Hamurabi, datada de aproximadamente 1700 a.C, em exposição no museu do Louvre. Diante da quantidade volumosa de evidências, tem-se a validade da utilização do discurso artístico para aprimorar o conhecimento jurídico<sup>68</sup>.



Figura 9. Detalhe do monólito do Código de Hamurabi, séc. XVIII a.C., obra babilônica

Entretanto, é oportuna a ressalva de que o logocentrismo, tão arraigado na modernidade, resultou num distanciamento entre a arte e a ciência jurídica. A aplicação da lógica cartesiana ao direito positivo não comporta, nesse contexto, sequer espaço para as “incertezas semânticas, a emocionalidade e até a certa irracionalidade da arte e da estética”. Para corroborar sua investigação, Franca cita Douzinas, para quem existe uma diferença essencial entre o sujeito artístico e o jurídico. O primeiro é subjetivo e deriva de uma combinação (em termos hegelianos)

---

<sup>68</sup> FRANCA FILHO, Marcílio Toscana. **A cegueira da Justiça**. Diálogo iconográfico entre Arte e Direito. Porto Alegre: Sergio Antonio Fabris Ed, 2011, pp. 18-19.

de sensualidade e liberdade; já o jurídico é objetivo e, ao mesmo tempo, fruto da razão e da necessidade<sup>69</sup>.

Como resposta a esse posicionamento imagofóbico, que teme a tomada de assalto da irracionalidade das imagens artísticas, deve-se pontuar que o direito não se resume à interpretação textual dos escritos legais. Em verdade, a aproximação da estética e do jurídico permite supracumir o logo ou nomocentrismo do direito positivo – resultando numa contextualização que transcende a *sola scriptura*<sup>70</sup>.

Além disso, direito e arte podem incidir um sobre o outro, seja enquanto objeto (como no julgamento de *O mercador de Veneza*, de Shakespeare, ou na legislação sobre *copyright*), seja enquanto equiparação (a arte do direito e o direito à arte). A interação dialética que ocorre entre arte e direito legitima um enfoque interseccional. De fato, em alguns momentos históricos, direito e arte se confundiram a tal ponto que, em alguns momentos da Antiguidade, sua distinção é dificultada. Celso, no século II d.C., afirmou “*Ius est ars boni et aequi*” – o direito é a arte do bom e do justo<sup>71</sup>. Os atenienses, por seu turno, cantavam suas leis, feitas em versos (como também faziam os espartanos) que constituíam longos poemas, para então fixá-las. Ainda, os juristas romanos buscavam constantemente a *elegantia juris* – isto é, que o jurídico fosse, também, belo, vinculando as formas jurídicas à estética<sup>72</sup>.

Outrossim, é necessário estranhar aquilo que foi naturalizado pelo positivismo jurídico, *i. e.*, que o direito seja sempre exprimido pela fala ou pela escrita alfabética. Em realidade, em sociedades majoritariamente analfabetas ou de inviabilidade de utilização da imprensa, o direito foi entendido e difundido essencialmente através de símbolos e imagens. Por conseguinte, mesmo o período do Antigo Regime se encaixa nesse espectro:

Especialmente entre a Idade Média e a época moderna a imagem detinha uma dignidade e um peso muito grandes – “*elle est verbe*” –, tanto assim que importantes manuscritos jurídicos foram ricamente ilustrados, formando o relevante conjunto imagético que ficou conhecido como “*iurisprudentia picturata*”.<sup>73</sup>

<sup>69</sup> FRANCA FILHO, Marcílio Toscana. **A cegueira da Justiça**. Diálogo iconográfico entre Arte e Direito. Porto Alegre: Sergio Antonio Fabris Ed, 2011, p. 18.

<sup>70</sup> *Idem*, p. 19.

<sup>71</sup> Evidentemente, o termo latino *ars*, assim como o grego τέχνη (téchnē) não possuem exatamente o mesmo sentido da palavra “arte” a partir da Modernidade; esse dado, contudo, por si só já merece destaque.

<sup>72</sup> *Idem*, p. 22.

<sup>73</sup> FRANCA FILHO, Marcílio Toscana. **A cegueira da Justiça**. Diálogo iconográfico entre Arte e Direito. Porto Alegre: Sergio Antonio Fabris Ed, 2011, p. 24.

Entre o Medievo e a Modernidade, a imagética jurídica era particularmente forte, como bem retratam os textos contendo gravuras e explanações. Por exemplo, o já citado *Retrato Darnley* (Figura 7), pintado provavelmente entre 1575 e 1576, cuja crítica de Gombrich já foi ventilada. O livro *Sphaera Civitatis*, de 1588 (Figura 9), do escritor aristotélico John Case, possui a seguinte gravura na sua capa original:

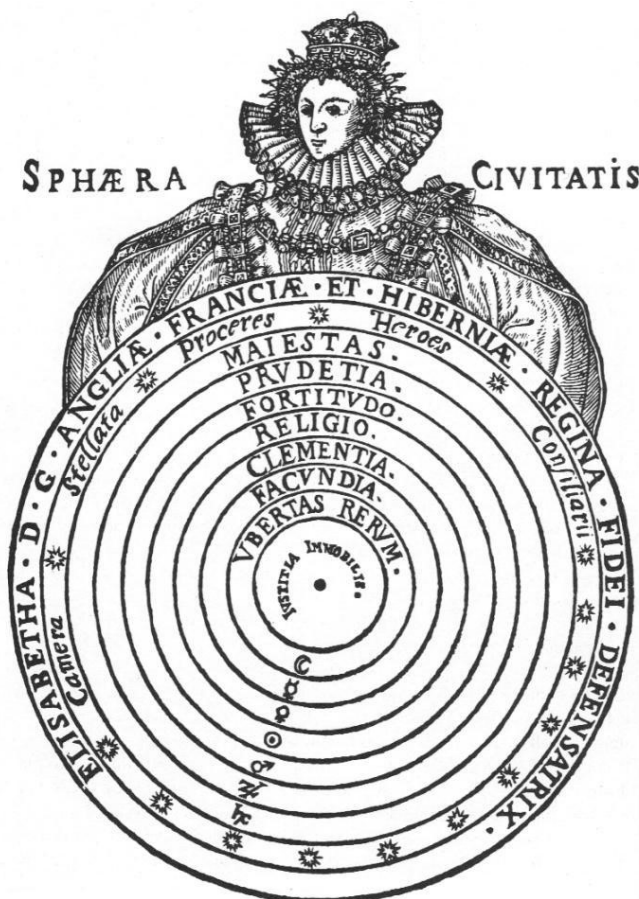


Figura 10. Capa do livro “*Sphaera Civitatis*”, de John Case, c. 1588, autoria desconhecida.

É notável que, ao centro, esteja a inscrição “*Justitia Immobilis*”, operando como núcleo de todas as outras qualidades – uma consonância operada por Case entre a cosmogonia aristotélica e a organização social do Antigo Regime. Neste ensejo, adentramos nas análises sobre as representações que possuem particular pertinência para o debate jurídico. Para tanto, iniciamos a análise da iconografia da justiça.

### 2.3. HISTÓRICO DAS REPRESENTAÇÕES DA JUSTIÇA

As origens da iconografia da Justiça como uma mulher portando uma balança remonta à Europa do Medievo e do Renascimento. Entretanto, essa representação

difficilmente era feita sozinha; costumava acompanhar a Temperança, a Prudência e a Fortaleza, sendo as quatro as Virtudes Cardeais. Além disso, o quarteto era frequentemente posto junto às três Virtudes Teológicas – Fé, Esperança e Caridade<sup>74</sup>. Alguns elementos associados à Justiça foram assimilados de iconografias bastante distintas – desde a balança carregada pela deusa egípcia Maat (simbolizando o Juízo Final de uma pessoa), passando pelas divindades greco-romanas (como Themis, Dike e Iustitia), até a representação do Arcanjo Miguel, munido da espada com a qual derrota o dragão de Satanás<sup>75</sup>.

Diante desse cenário, uma pergunta a ser colocada é por qual motivo a Justiça possui uma longevidade tão maior que as outras virtudes. Resnik e Curtis assim se colocam:

(...) we know the image of Justice because it has been deployed, politically, by governments seeking to link their rules and judgements to her legitimacy. Sovereigns – be they emperors, kings, queens, dukes, burghers, presidents, prime ministers or dictators – have wrapped themselves, deliberately and visibly, in Justice. She has had a remarkable run as political propaganda<sup>76</sup>.

Os autores propõem, então, que, para que se trace as origens políticas da Justiça, deve-se observar a construção dos novos espaços públicos e cívicos no período mais tardia da Idade Média, na Europa. Através desses novos prédios multifuncionais, os soberanos em geral utilizavam cenas do Juízo Final e das Virtudes para reforçar a sua própria autoridade. Com o tempo, a Justiça começou a se destacar dentre as outras figuras comumente utilizadas. Tem-se, como exemplo, a série de afresco “A alegoria do Bom e do Mau Governo” (Fig. 11 e 12), de Lorenzetti, encontrado no *Palazzo Pubblico* de Siena e concebido entre 1338 e 1340. Nas obras, a única Virtude a aparecer duas vezes é a Justiça; a primeira delas (Figura 11) é ativa, porta uma espada e está junto às outras Virtudes, estando todas elas no mesmo nível e com o mesmo tamanho, próximas ao Soberano:

<sup>74</sup> RESNIK, Judith; CURTIS, Dennis. E. Representing Justice: From Renaissance Iconography to Twenty-First-Century Courtshouses. **Yale Law School Faculty Scholarship Series**, Paper 693, 2007, p. 143.

<sup>75</sup> *Idem*, p. 144.

<sup>76</sup> Em tradução livre: “ (...) Nós conhecemos a imagem da Justiça porque ela tem sido empregada politicamente por governantes que buscam ligar suas regras e juízos à sua legitimidade. Soberanos – sejam eles imperadores, reis, rainhas, duques, burgueses, presidentes, primeiros-ministros ou ditadores – se envolveram, deliberada e visivelmente, em Justiça. Ela tem tido um notável desempenho como propaganda política”. *Idem*, p. 145.





Figura 11. Detalhe da “*Alegoria do Bom Governo*”, 1338-1340, Lorenzetti.

A segunda Justiça (Figura 12), por sua vez, é muito maior que as outras e está sentada num trono. Ela está entre a Sabedoria (acima) e a Concórdia (abaixo). Sua coroa é uma balança, da qual anjos abençoam e presenteiam poucas pessoas bem vestidas<sup>77</sup>.

<sup>77</sup> RESNIK, Judith; CURTIS, Dennis. E. Representing Justice: From Renaissance Iconography to Twenty-First-Century Courtshouses. **Yale Law School Faculty Scholarship Series**, Paper 693, 2007, p. 146.



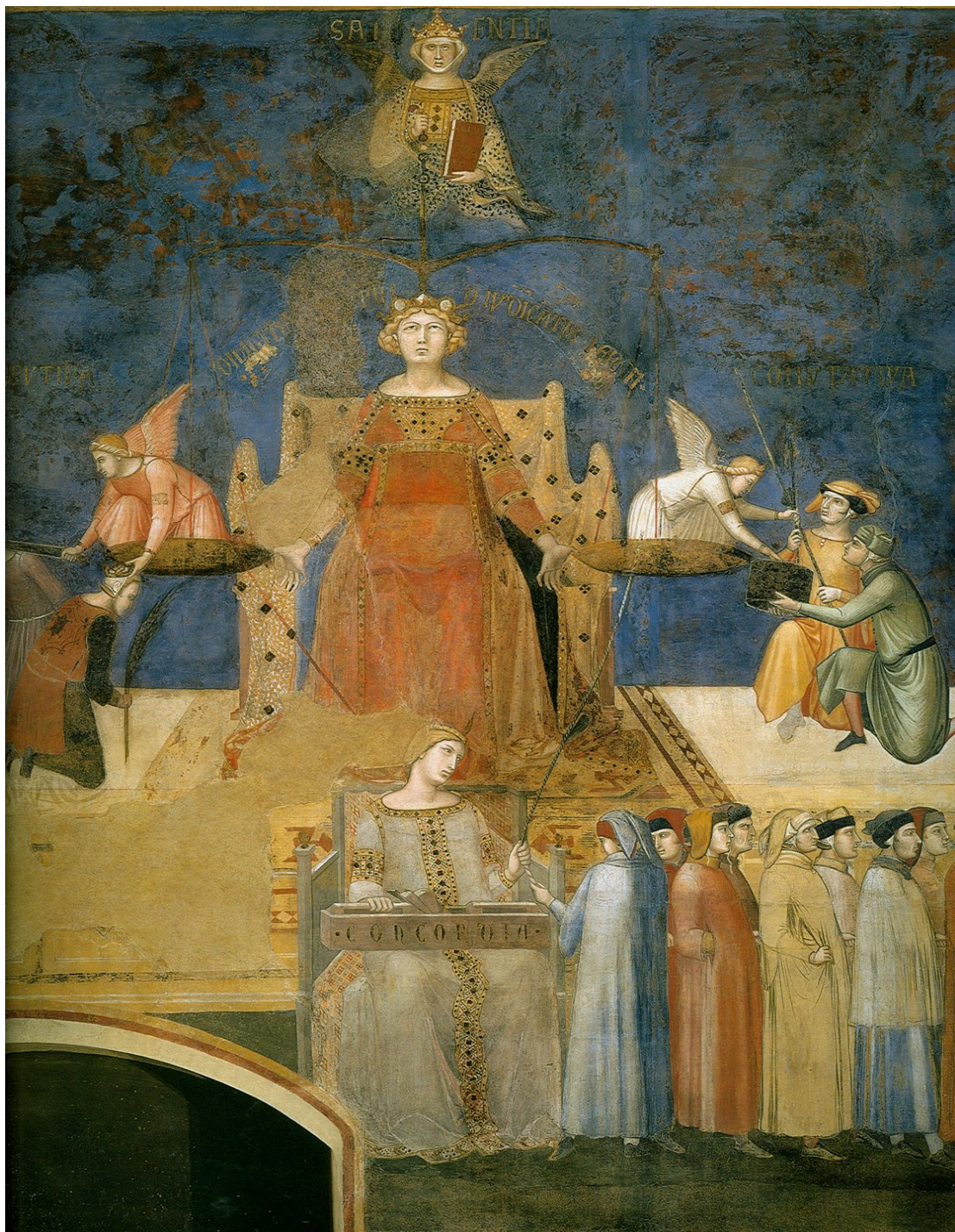


Figura 12. Detalhe da “Alegoria do Bom Governo”, Lorenzetti, 1338-1340.

Os fundamentos da teoria política envolvida na elaboração desse afresco é objeto de debates; a despeito disso, é incontroverso, para os comentadores, que “líderes seculares que patrocinavam esses afrescos queriam impressionar os



espectadores com a prosperidade e a segurança possibilitadas a eles pela Justiça, com a Sabedoria divina abençoando de cima”<sup>78</sup>.

Esse não é um fenômeno isolado. No Vaticano, por exemplo, há afrescos utilizados para tentar unificar sob o Papa as tradições filosóficas greco-romanas. Na *Stanza della Segnatura* (1508-1511), de Rafael, são encontradas as Quatro Virtudes Cardeais, bem como a Poesia, a Teologia e a Filosofia, além da famosa *A Escola de Atenas*. Em Veneza, esculturas da Justiça foram colocadas em diversos pontos da cidade, como se vê na célebre *Regata no Grande Canal*, por Canaletto, 1750. Na Alemanha e na Suíça, a justiça estampava os brasões d’armas de numerosos burgueses. Na Inglaterra, em 1704, Verrio pintou um quadro que retratava a Rainha Ana como a própria Justiça. Também governantes irlandeses colocaram, no século XVIII, a Justiça no topo das Cortes de Dublin. Assim, evidencia-se o amplo uso político da imagem artística da Justiça, não só no passado, mas ainda hoje (Figura 13)

<sup>79</sup>.



Figura 13. Escultura da Justiça em frente ao Supremo Tribunal Federal

<sup>78</sup> Tradução livre de: “(...) secular leaders who commissioned these frescoes wanted to impress upon viewers that the prosperity and security they enabled stemmed from Justice, with divine Wisdom’s blessing from above”. RESNIK, Judith; CURTIS, Dennis. E. Representing Justice: From Renaissance Iconography to Twenty-First-Century Courtshouses. **Yale Law School Faculty Scholarship Series**, Paper 693, 2007, p. 149.

<sup>79</sup> *Idem*, p. 149-153.

Por isso, concluem Resnik e Curtis, nós, como as gerações que nos antecederam, aprendemos a iconografia da Justiça pelos nossos governantes, que a ela se conectam<sup>80</sup>.

Nesse sentido, também, é o ensinamento de Sbriccoli, de que a imagem da Justiça, sintética e comunicando com força, raramente transmitiu uma ideia abstrata – mas, na verdade, uma finalidade *ideológica*, como um ato de anúncio programático, que nada tinha de decorativa ou acessória<sup>81</sup>.

Nesse ponto, face ao emprego político do aparato estético, devemos ressaltar não só a representação da Justiça que chegou ao presente, mas também as que não o fizeram. Oportuno, assim, destacar-se uma história contada por Heródoto, no século V a.C.



Figura 14. *O Julgamento de Cambises e O Esfolamento de Sisames, o Juiz Corrupto*, Gerard David, 1498

Cambises, Rei da Pérsia, ordenou que um juiz corrupto fosse esfolado vivo e que o assento que ocupava como magistrado fosse revestido com a pele retirada. Depois, nomeou ao cargo vago o filho do juiz corrupto, que teve que se sentar sobre a pele do próprio pai.

<sup>80</sup> RESNIK, Judith; CURTIS, Dennis. Representing Justice: From Renaissance Iconography to Twenty-First-Century Courtshouses. **Yale Law School Faculty Scholarship Series**, Paper 693, 2007, p. 153.

<sup>81</sup> SBRICCOLI, Mario. La benda della giustizia. Iconografia, diritto e leggi penali dal medioevo all'età moderna. In: SBRICCOLI, Mario *et al.* **Ordo Iuris**. Storia e Forme dell'esperienza giuridica. Milão: Giuffrè Editore, 2003, p. 45.

Essa lenda era muito resgatada na arte medieval e renascentista, como demonstra a Figura 14. Contudo, à época, sua conotação era de que Cambises era um rei exemplar, que corretamente sancionava um juiz injusto. As interpretações mais atuais, entretanto, apontam Cambises como um lunático desarrazoado que mandava esfolar os juízes de cujas decisões discordava<sup>82</sup>.

Outra obra que imprime medo em juízes está no *Palazzo Pubblico* de Gênova. Trata-se da pintura *Os juízes com as mãos cortadas* (Figuras 15 e 16).<sup>83</sup>



Figura 15. *Os juízes com as mãos cortadas*, Cesare Giglio, 1604.



Figura 16. Detalhe de *Os juízes com as mãos cortadas*, Cesare Giglio, 1604.

O quadro provavelmente foi inspirado em Plutarco, que mencionou juízes sem mãos na *pólis* tebana, para que não pudessem ser subornados. Ainda, há no pergaminho retratado uma passagem bíblica – Êxodo 23:8, assim traduzido: “Não

<sup>82</sup> RESNIK, Judith; CURTIS, Dennis. Representing Justice: From Renaissance Iconography to Twenty-First-Century Courtshouses. *Yale Law School Faculty Scholarship Series*, Paper 693, 2007, p. 154.

<sup>83</sup> *Idem*, p. 155.

aceitarás nenhum tipo de suborno, pois o suborno cega até os que têm discernimento e prejudica a causa dos inocentes”. Sabe-se, contudo, que a já abordada economia da graça da época ensejava a vasta existência de presentes – o que torna tênue a linha que separava o bom presente daquele tido como suborno. Nesse sentido, tanto *O Julgamento de Cambises* quanto *Os juízes com as mãos cortadas* são avisos contra a corrupção, feitos pelos possesores do poder soberano para inferir medo naqueles que possuíam o poder de julgar.

Uma interessante conclusão se retira dessas observações. As representações que *não* se mantêm historicamente são tão relevantes quanto aquelas que se desenvolvem, visto que apontam para relações que se extinguíram, foram modificadas profundamente ou são impassíveis de retratação, a partir de um dado momento. No caso de *O Julgamento de Cambises*, *O Esfolamento de Sisames*, *o Juiz Corrupto* e *Os juízes com as mãos cortadas*, são retratadas relações de subordinação do poder jurisdicional ao poder soberano que não mais compõem os tribunais contemporâneos.

Desta forma, a arte produzida nos espaços públicos e de temática jurídica é indicativo histórico apto para se submeter a uma análise hermenêutica, combinada com as considerações da própria história da arte e do desenvolvimento estético. Para tanto, é necessário que se situem as diversas representações no tempo, de modo a perceber tanto os atributos que foram apropriados e desenvolvidos, quanto as alegorias que se esvaneceram – afinal, ambos os sentidos evidenciam uma concepção do Direito.

## CONCLUSÃO

O direito comum se fundamentava numa concepção jusnaturalista, pautada na noção cosmogônica de ordem natural das coisas. Nesse conceito, a organização humana decorre de leis inerentes à existência, numa lógica de derivação da ordem divina.

A estrutura desse direito era plural e tinha três principais conjuntos de fontes:

- i) O direito secular comum, de tradição romanística, baseado na resignificação histórica de institutos de direito romano e sua adaptação ao contexto social, à época bem elucidada pela máxima *Una religio, unum imperium, unum ius*;
- ii) O direito canônico, que envolvia a jurisdição sobre as questões propriamente divinas, como os clérigos e os sacramentos; e
- iii) O direito secular particular, que emanava dos corpos e das instituições do poder soberano.

As particularidades do direito colonial brasileiro se davam muito pela autonomia relativa à metrópole, tanto pela percepção social do direito quanto pela distância do centro aos assentamentos ultramarinos. Essas características próprias se davam pela dinâmica de elementos geográficos, políticos, econômicos e humanos, como o entendimento de que um determinado dispositivo era contra o direito natural, passando pela distorção da informação, a proliferação de ordens jurídicas próprias, o poder taumatúrgico (economia da graça) e a prevalência do direito dos corpos. Desta forma, as instituições locais conseguiam influenciar as relações sociais, políticas e jurídicas de maneira muito intensa no território brasileiro, fazendo com que existissem muitas ordens particulares. A inexistência de grandes meios de circulação cultural também é relevante, principalmente, no tocante à fixação das concepções jusnaturalistas.

Esses estudos de história do direito podem ser enriquecidos com análises iconográficas adequadas. A investigação da arte de temática jurídica, ainda incipiente, necessita da complementação dos saberes obtidos através de outras fontes. De fato, não nos parece haver uma boa justificativa, especialmente no atual momento, para se tentar caracterizar o direito no Antigo Regime *exclusivamente* através da arte,

ignorando-se todas as outras construções já realizadas – razão pela qual se inseriu as considerações constantes do primeiro capítulo. Na realidade, os ensinamentos da história do direito são essenciais para uma melhor compreensão das representações jurídicas na arte, desde a organização apresentada até a função ideológica dos símbolos. Assim, uma caracterização do regime vigente parece ser indispensável mesmo para a identificação e interpretação dos índices históricos pertinentes.

A arte, enquanto formação simbólica, propaga metáforas de valor. Essas figuras de linguagem se localizam numa área constituída pelas múltiplas interações de sentido dos variados signos, que são ressignificadas de acordo com a construção histórica desses mesmos símbolos. Os processos de mutação e adequação simbólica englobam inclusive os mecanismos mais fundamentais, como valores biológicos e concepção de cores. Nesse sentido, a arte não se resume à criação pura e independente, nem tampouco à imitação de objetos específicos. De fato, a arte opera como a confecção de substitutos, isto é, enquanto a feitura de algo que possa substituir não exatamente a forma, mas a *função* daquilo que está sendo representado. Enquanto constituição simbólica, a arte propaga um discurso – ainda que silente – que, não raro, remete a assuntos da alçada jurídica. Sobre esse discurso artístico, pode-se estabelecer uma hermenêutica, utilizando a arte como índice histórico.

No momento temporal em enfoque, a arte passava por um desacoplamento dos outros produtos (como, até então, a arte era tratada). A arte medieval indicava um senso de ordem relacional abstrata, por meio de uma sistemática representacional de imagens ordenadas de subordinação; de regra, havia um *símile* que era copiado repetidamente. Entretanto, no Renascimento – época cujas distinções em relação ao Medievo são, via de regra, forçosas – os artistas passam a ter uma nova postura, caracterizada numa ideia de perfeição arte *em si*, baseada na “evolução técnica” e na construção de uma “boa arte”.

Também nesse período, os soberanos passaram a se utilizar de representações da Justiça e de relações do direito – como o pesar inerente aos resultados da jurisdição. Essas imagens, presentes em especial nos prédios públicos que então eram construídos, conectavam o poder soberano à virtude da Justiça e reforçavam seu domínio sobre o poder jurisdicional – o que, na Modernidade, se esvaneceu pelas reconfigurações da organização social.

Assim, para uma caracterização da utilização ideológica da arte, é necessário observá-la tanto pelas representações que se desenvolveram e fortaleceram, quanto



por aquelas que não o fizeram. A delimitação daqueles que se apropriaram de uma determinada iconografia aponta sua importância num dado momento. Já as imagens que se esvaneceram no tempo são indicativas, dentro um movimento histórico, de relações que se extinguíram ou que tiveram sua natureza alterada – como a subordinação do poder jurisdicional ao poder soberano na Modernidade.

Concluimos, portanto, que as artes visuais oferecem um grande aparato de indicativos históricos para caracterização de relações jurídicas, especialmente para a quebra de uma pretensa linearidade histórica.

Com o arcabouço teórico acumulado neste trabalho, será possível desenvolver essa ferramenta para uma aplicação à realidade brasileira. Para tanto, utilizamos conjuntamente os estudos já realizados em História do Direito e os avanços em História da Arte para a compreensão das relações sociais, jurídicas e políticas, no recorte histórico eleito.

Entretanto, para que seja possível a aplicação disso no caso do Brasil Colonial, faz-se necessária uma análise da arte de temática jurídica então produzida. Ademais, não se pode reduzir essas interpretações a alguns casos concretos específicos – como um determinado quadro ou uma determinada pintura –, visto que seria arriscado tentar atribuir toda a complexidade social com base num só parâmetro. Portanto, uma pesquisa de campo que visitasse diferentes locais construídos no Brasil-Colônia e ornamentados com temáticas pertinentes ao Direito parece ser absolutamente essencial para o prosseguimento desses estudos.

Nessa seara, locais passíveis de serem estudados seriam a já mencionada Igreja e Convento de São Francisco, em Salvador (BA), bem como outros similares no Rio de Janeiro, em Ouro Preto (MG), na própria Salvador ou, até mesmo, em Curitiba, com o apropriado exame. São sítios que podem fornecer uma ampla concentração de fontes artísticas, passíveis de serem interpretadas teoricamente. Essas investigações, ainda que pontuais e particulares – até pelo pluralismo jurídico existente naquele tempo –, são plenamente capazes de auxiliar na compreensão do que foi o fenômeno do Direito no Brasil, à época do Antigo Regime.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COSTA, Pietro. História do direito: imagens comparadas. Trad. de Alexander Rodrigues de Castro. In: \_\_\_\_\_. **Soberania, Representação, Democracia**. Ensaios de história do pensamento jurídico. Curitiba: Juruá: 2010, pp. 17-41.

FONSECA, Ricardo Marcelo. **Introdução Teórica à história do Direito**, 1ª ed., 1ª reimp. Curitiba: Juruá, 2010.

FRANCA FILHO, Marcílio Toscana. **A cegueira da Justiça. Diálogo iconográfico entre Arte e Direito**. Porto Alegre: Sergio Antonio Fabris Ed, 2011.

FREUD, Sigmund. A negativa. In: \_\_\_\_\_. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**, ed. Standard Brasileira, vol. XIX, O Ego e o Id e outros trabalhos (1923-1925). Trad. de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006, pp.261-269.

GOMBRICH, Ernst Hans. Meditações sobre um cavaleiro de pau ou as raízes da forma artística. In: \_\_\_\_\_. **Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte**. Trad. de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EdUSP, 1999, pp. 1-11.

\_\_\_\_\_. Metáforas visuais de valor na arte. In: \_\_\_\_\_. **Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte**. Trad. de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EdUSP, 1999, pp. 12-29.

\_\_\_\_\_. A psicanálise e a história da arte. In: \_\_\_\_\_. **Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte**. Trad. de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EdUSP, 1999, pp. 30-44.

\_\_\_\_\_. Expressão e comunicação. In: \_\_\_\_\_. **Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte**. Trad. de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EdUSP, 1999, pp. 56-69.

\_\_\_\_\_. Realização na arte medieval. In: \_\_\_\_\_. **Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte**. Trad. de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EdUSP, 1999, pp. 70-77.

\_\_\_\_\_. História social da arte. In: \_\_\_\_\_. **Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte**. Trad. de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EdUSP, 1999, pp. 86-94.

\_\_\_\_\_. Arte e erudição. In: \_\_\_\_\_. **Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte**. Trad. de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EdUSP, 1999, pp. 106-119.

\_\_\_\_\_. Ilusão e impasse visual. In: \_\_\_\_\_. **Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte**. Trad. de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EdUSP, 1999, pp. 151-161.

GOMBRICH, Ernst Hans. **L'art e l'illusion. Psychologie de la représentation picturale**. Trad. de Guy Durant. Évreux: Gallimard, 1987.

\_\_\_\_\_. A concepção renascentista de progresso artístico e suas consequências. In: **Norma e Forma**. Estudos sobre a arte da renascença, 1ª ed. Trad. de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1990, pp. 1-14.

\_\_\_\_\_. Renascimento e Idade do Ouro. In: \_\_\_\_\_. **Norma e forma: estudos sobre a arte da renascença**, 1ª ed. Trad. de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1990, pp. 37-44.

\_\_\_\_\_. Norma e Forma. As categorias estilísticas da história da arte e suas origens nos ideais renascentistas. In: \_\_\_\_\_. **Norma e forma: estudos sobre a arte da renascença**, 1ª ed. Trad. de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1990, pp. 105-128.

\_\_\_\_\_. **A história da arte**, 16ª ed. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2015.

HESPANHA, António Manuel. **Cultura Jurídica Europeia**. Síntese de um Milênio. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2009.

\_\_\_\_\_. Porque é que existe e em que é que consiste um direito colonial brasileiro. **Quaderni fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno**, tomo I, vol. 35, Milão, 2006, pp. 59-81.

RESNIK, Judith; CURTIS, Dennis. E. Representing Justice: From Renaissance Iconography to Twenty-First-Century Courtshouses. **Yale Law School Faculty Scholarship Series**, Paper 693, 2007, pp. 138-181.

SBRICCOLI, Mario. La benda della giustizia. Iconografia, diritto e leggi penali dal medioevo all'età moderna. In: SBRICCOLI, Mario et al. **Ordo Iuris**. Storia e Forme dell'esperienza giuridica. Milão: Giuffrè Editore, 2003, p. 41-95..

SHAKESPEARE, William. Anthony and Cleopatra, Ato IV, Cena XIV. In: \_\_\_\_\_, **The complete Works of William Shakespeare**. Londres: Wordsworth, 2007.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. <i>Alegoria das Virtudes: Justiça</i> , 1304-1306, por Giotto di Bondone.....	03
Figura 2. <i>Noite estrelada sobre o Ródano</i> , 1888, por Vincent Van Gogh.....	21
Figura 3. Quadro representando a corte do Rei Dinis, o Rei Trovador. Data e autoria desconhecidos. ....	23
Figura 4. <i>Aparição da Virgem a São Bernardo</i> , 1494, de Perugino .....	25
Figura 5. <i>Cristo no Limbo</i> , 1552, Bronzino .....	25
Figura 6. <i>Baco e Ariadne</i> , Ticiano .....	26
Figura 7. <i>Elizabete I</i> , também chamado <i>O retrato Darnley</i> , Artista desconhecido.....	27
Figura 8. Modelo de casa de um chefe Haida.....	31
Figura 9. Detalhe do monólito do Código de Hamurabi.....	35
Figura 10. Capa do livro <i>Sphaera Civitatis</i> , de John Case .....	37
Figura 11. Detalhe da <i>Alegoria do Bom e do Mau Governo</i> , Lorenzetti, 1338-1340..	39
Figura 12. Detalhe de <i>Alegoria do Bom e do Mau Governo</i> , Lorenzetti, 1338-1340..	40
Figura 13. Escultura da Justiça em frente ao Supremo Tribunal Federal .....	41
Figura 14. <i>O Julgamento de Cambises</i> e <i>O Esfolamento de Sisames, o Juiz Corrupto</i> , Gerard David, 1498.....	42
Figura 15. <i>Os juízes com as mãos cortadas</i> , Cesare Giglio, 1604.....	43
Figura 16. Detalhe de <i>Os juízes com as mãos cortadas</i> , Cesare Giglio, 1604 .....	43